

Pender de un hilo. Una reflexión crítica sobre la ficción colectiva del trabajo en red o *networking*

Victoria Mateos de Manuel

(Instituto de Filosofía, CSIC)

victoria.mateos@cchs.csic.es

Recibido: 08/04/2017

Aceptado: 09/05/2017

Publicado: 29/11/2017

Resumen

Este artículo se centra en la argumentación y defensa de las siguientes dos hipótesis: en primer lugar, sostengo que generar una red no implica necesariamente crear vínculos y, en segundo término, argumento que no toda forma de intercambio construye un tejido social. Para llevar a cabo este objetivo, este artículo se articula en tres ejes. En primer lugar, el artículo atiende a la relación entre capitalismo industrial e hilatura a través del texto de Engels *La condición de la clase obrera en Inglaterra*. En segundo término, se analiza la performance *Baba antropofágica* de Lygia Clark, la cual será relacionada con la teoría del actor-red de Bruno Latour. A continuación, se atiende a tres fábulas en femenino para plantear algunas cuestiones ético-estéticas en torno a la noción de trabajo en red: los mitos de Penélope, Aracne y Ariadna. El artículo se cierra con la propuesta de seis prescripciones que tratan de reelaborar las nociones de red y tejido social.

Palabras clave: red, hilatura, Friedrich Engels, Bruno Latour, Lygia Clark.

Hang by a thread. A critical reflection on the collective fiction of networking

Abstract

This article focuses on the argumentation and defence of the following two theses: firstly, I argue that generating a network does not necessarily imply creating a social link, and secondly, I defend that not every form of exchange produces a social network. In order to develop this issue this article is divided in three main paragraphs. Firstly, I analyse the relation between industrial capitalism and spinning attending to Engels' text *The Condition of the Working Class in England*. Secondly I pay attention to Lygia Clark's performance *Baba antropofágica*, which is going to be related to Bruno Latour's actor-network theory. Thirdly, I attend to three Greek tales in order to suggest some ethical and esthetical questions on the meaning of networking. I am referring to the myths of Penelope, Arachne and Ariadne. Finally, this article proposes six prescriptions, which try to draw up again the meaning of network and social fabric.

Keywords: network, spinning, Friedrich Engels, Bruno Latour, Lygia Clark.

Metiéndonos en costura. Una apertura

«METER A ALGUIEN EN COSTURA
1. loc. verb. coloq. meter en cintura. So-
meterlo a unas normas de conducta acor-
des con lo que se considera correcto».
Diccionario de la lengua española

Citando de manera laxa una expresión de Lacan, diríase que en ciertas ocasiones, para alcanzar a referirse a un determinado asunto, los circunloquios se hacen inevitables. Es decir, bajo determinadas circunstancias, para llegar a expresar algo hay necesariamente que hablar de otra cosa.

Este es el caso de este artículo, en el cual nos situamos fuera de ese manso espacio geométrico

donde el camino más corto que se permite entre dos puntos es la línea recta. Desterradas, analfabetas o extraterrestres del sosegado espacio euclídeo. Así se hallan las palabras y reflexiones que recorren este artículo, las cuales han de ser permanentemente desplazadas desde la rectitud, ortodoxia y sinsabor del renglón al espacio volátil de la entrelínea: ese lugar dispuesto para la insinuación, la trampa, la sutileza.

Mas este golpe de efecto no tiene lugar por un pretendido esnobismo o voluntad elitista de diferencia respecto del prurito del texto académico promedio. Por el contrario, es más una necesidad argumental aquello que legitima esta torpeza discursiva: no haber sido capaz de desarrollar con mayor sistematicidad y orden el tema propuesto. Por ello, en este artículo nos topamos con un, aunque armónico, cajón de sastre. O, si lo prefieren, usando un término más honroso, nos encontramos ante una miscelánea, en la cual aquello que prima es el circunloquio, la metáfora, el rodeo y el juego de palabras en torno al concepto de red y sus términos asociados: *net*, web, nudo, coser, hilar, tejer...

Asimismo, también haré uso de la metodología iconográfica warburgiana y habrá lugar en algunos epígrafes para un breve despunte de imágenes o también para la tensión dialéctica entre un par de fotografías. Estas funcionarán como una parte más de los recursos estilísticos del texto para explicarse y atienden a algunas correlaciones de *pathosformel* que, si bien no alcanzan a desarrollarse argumentalmente, por el contrario, sí expresan en su iconografía, de manera latente, el objeto de debate: la polisemia y heterogeneidad que quedan condensadas en la tan manida noción de red.

Respecto al propósito del texto, este es el siguiente: realizar una crítica en sentido amplio a las actuales vigencia, virtudes y efectividad del concepto de *networking* —es decir, el trabajo que se sustenta en la construcción de un entramado, tejido o red—, noción que se alza como símbolo por antonomasia del trabajo cooperativo y como pertinente modo de interacción entre seres capaz de generar vínculos habitables.

Inevitablemente, a este propósito y a los modos de abordarlo les atañe una dificultad: la ubicuidad del concepto, pues el trabajo en red se encuentra actualmente en multitud de espacios y diríase, inclusive, que todo proceso de intercambio consiste, de por sí, en la generación de una red. De ahí que en la acometida de este artículo prime lo difuso, la tentativa, la aproximación de quien dibuja un recorrido «dando palos de ciego». Este artículo carece,

por lo tanto, de una estructura lineal, preclara o rotunda, y trata, más humildemente, tan solo de organizar con cierta armonía o, al menos, sentido, algunas ideas y problemas que surgen en torno a esta noción actualmente tan en boga que es el *networking* o trabajo en red. Serán tales toques de mano de esta ceguera andante los que irán jalando el desarrollo del discurso en el texto. Estos son puntos de referencia a través de los cuales poder ubicar núcleos de debate para posibles y deseables recorridos cartográficos posteriores sobre los usos y aplicaciones de la noción de red.

El *networking* no es solo una moda laboral con la que se trata de generar una falsa sensación de autonomía y horizontalidad descentralizada en los trabajadores al hacer a estos responsables de la creación de sus propias redes de contacto. Tampoco nos encontramos ante una cultura exclusivamente cibernética en la que prima el intercambio rastreable y nada volátil de información: el atemorizante imperio de los *big data*. Lejos de la rumología evanescente de la tradición oral, en la cual las opiniones desaparecían con la misma rapidez con la que en boca imprudente habían hecho acto de presencia, ahora los comentarios dejan un rastro imborrable en internet, encadenando de palabras y emoticones nuestra biografía verbal en el ciberespacio. En cierto modo, y si se me concede la legitimidad de la comparación, la iconografía de las tres Gracias se echaría las manos a la cabeza contemplando el esperpento de tuits y retuits que ha alcanzado esa tríada biempensante de la tradición clásica, en la cual el equilibrio y bonhomía sociales se alcanzaban con base en un sostenido y recíproco intercambio. Contemplando las disputas cibernéticas, la proporción filosófica del clásico triángulo equilátero entre las acciones de dar, recibir y devolver pareciese hoy, por el contrario, una farsa matemática ante la cual resultase más recomendable guardar silencio y, ante la intoxicación de violencia verbal que tiene lugar en las redes sociales, optar por callar y detener el intercambio de respaldos verbales y otros desquites.

Pero la red no se trata en exclusiva de un fenómeno cibernético. Redes son también las conexiones neuronales, el cableado que —intermitente— alumbraba cada noche las vergüenzas del mundo, las conexiones de transporte público, las arterias ferroviarias o los enjambres de autopistas. Redes son, asimismo, elementos más vetustos que no tienen que ver con el progreso técnico de los últimos dos siglos como, por ejemplo, los útiles de los pescadores, las trampas de los insectos, determinadas joyas, los tejidos orgánicos, los vertebrados de la madera, los telares o los minúsculos enlaces químicos.

El concepto de red recorre, por lo tanto, la historia del cosmos, pero también, definitivamente, nuestra actual cultura está atravesada de un modo decisivo por esta noción, cuyos sentidos y significados se han amplificado de manera exponencial a través de los avances de la tecnología. La red está, por ende, en todas partes. Por ello, reitero que este artículo, si bien tiene como epicentro de su análisis la noción de red, carece no obstante de una estructura lineal ordenante, pues no persigue ni consigue declarar una única meta. Más bien este texto trata solo, atendiendo a diversos focos de atención, de dar cierta coherencia o armazón aglutinante a algunas reflexiones sobre el concepto de red que puedan servir para posteriores prácticas artísticas y políticas.

Cierto es que hay una tesis de fondo que resurge intermitentemente a lo largo del texto y que, por lo tanto, conviene mantener en mente a lo largo de la lectura de este artículo. Frente a discursos más esperanzados y expectantes de la noción de red, sostengo, por el contrario, que generar red o tejer redes no significa necesariamente generar vínculos y que, por lo tanto, no toda forma de intercambio conforma un tejido. Es más, la excesiva preocupación por la noción de articular y tejer el «entre», actividad intelectual que se puso de moda con la publicación y debate de *Communitas* de Espósito a partir de 1998, ha llevado paradójicamente a una disolución de la posibilidad de vínculo por la saturación de los intersticios o silencios necesarios para poder generar comunidad. Sostengo que una saturación de redes o tejidos puede desembocar en el resultado no deseado de la creación de un espacio público absolutamente irrespirable: la actual congestión de opiniones e intercambios verbales, gestuales e icónicos en la sociedad cibernética de la información. El «entre» del vínculo es la posibilidad y arte de hallar una equilibrada distancia o intersticio entre seres que permita la comunicación sin adolecer ni de un insalvable aislamiento ni de un abarrotamiento asfixiante.

Para llevar a cabo esta crítica al galimatías de la noción de red en que nos encontramos insertos, este texto atiende a tres focos de atención donde he creído encontrar algunas claves de utilidad para perfilar y reconsiderar lo que por red se entiende. En primer lugar, atenderé a la relación entre capitalismo industrial e hilatura a través de Engels, para mostrar cómo la tecnificación y aceleración de los procesos de hilado y tejido dieron el pistoletazo de salida a algunos problemas del trabajo en red en los que aún hoy nos encontramos insertos. En segundo término, pondré mi atención en la *performance Baba antropofágica* de Lygia Clark, la cual relacionaré con la teoría del actor-red, comparativa

que servirá para examinar y poner entre paréntesis algunas cuestiones planteadas por Bruno Latour en su voluntad por redefinir lo social. A continuación, atenderé a tres fábulas en femenino de, en mi opinión, acertada recuperación y actualización para plantear algunas cuestiones ético-estéticas en la noción de trabajo en red: Penélope, Aracne y Ariadna serán nuestras heroínas en la tercera entrega de este artículo, en la cual el frenesí mitológico tendrá prioridad frente al cibernético. Finalmente, cual sexólogo orientativo —propuesto lejos de lo clausurado o prescriptivo, y a modo de remedio paliativo tras el desarrollo de esta miscelánea textual e iconográfica en torno al concepto de red—, enumeraré las principales conclusiones que se extraen del texto para el desarrollo de un potencial trabajo en red que trate de subsanar lo estéril, empobrecido y sofocante de algunos modos actuales de *networking*.

1. *Pender de un hilo*. Engels y la sastrería del capitalismo

«PENDER DE UN HILO

1. loc. verb. U. para indicar el gran riesgo o amenaza de ruina de algo.
2. loc. verb. U. para significar el temor de un suceso desgraciado».

Diccionario de la lengua española

No es baladí que el capitalismo industrial, junto con la invención de la máquina de vapor, diese su pistoletazo de salida con el desarrollo técnico de la hilatura, artesanía que, sin embargo, no nació ni perteneció en exclusiva a la modernidad de finales del siglo XVIII. Por el contrario, los procesos de hilado y tejido han sido quehaceres fundamentales en la historia de la antropología, cuya humanidad ha hallado en el proceso de desarrollo de hilo y confección de tejidos no solo un modo de abrigo para protegerse de las inclemencias del tiempo, sino principalmente una manera de dicción, adorno, expresión artística y distinción entre géneros, estamentos sociales y oficios.

Ya en la mitología bíblica, por mencionar un acontecimiento que tiene como eje alegórico la cuestión del vestido, la expulsión del paraíso se acompañó del abandono forzoso de la desnudez. Esa renuncia al desabrigo se alzaba más que como recuerdo de lo pecaminoso en lo humano, cual síntoma de su finitud insoslayable: del cuerpo, a diferencia del mundo inorgánico, no hay ni permanencia imperecedera ni soledad insoslayable. El tejido es, en este sentido, conciencia tanto de la necesidad de protegerse —el vestido resguarda al cuerpo de su contexto circundante—, como de celebrarse —la tela, urdimbre contradictoria, acaba por subrayar aque-



HINE, Lewis. (1933) *A través de los hilos. Manos de una artesana textil en una gran sedería* (Jiménez Burillo, 2012: 222).

llo que oculta y dirige la curiosidad hacia aquellos recovecos físicos que, inútilmente, pretendían sostenerse místicos tras la opacidad del vestido—.

Hilar y tejer son, pues, artesanías de la finitud. Estas acciones nos recuerdan la contingencia de nuestra desnudez —siempre cambiante y tendente al deterioro—, y también la necesidad de vincularnos con otros seres, pues el cuerpo se viste para resultar legible y crear códigos de comunicación simbólica con otros cuerpos. En definitiva: en las acciones del hilado y el tejido se juega desde tiempos inmemoriales la cuestión del vínculo, la asociación y lo comunitario entre los seres humanos, con todas las diferencias y dificultades que tales procesos atañen. Hilar y tejer se refieren a la capacidad humana para generar una estructura de red y determinan un proceso tanto físico —el acto de tejer entendido en su sentido literal como la habilidad para crear telas y vestidos—, como también metafórico —tejer en su referencia a la capacidad humana para manipular determinados materiales que, en su proceso de manufactura, consiguen vehicular y relacionar entes hasta entonces dispersos—.

Atendiendo a estas cuestiones hay una consideración nimia que, de antemano, resulta fundamental especificar a la hora de desarrollar las cuestiones que atañen este artículo: hilar y tejer conforman dos acciones que, aunque complementarias, son distintas.

Por un lado, hilar es un proceso de manufactura por el cual una materia prima aglomerada es manipulada para quedar reducida, ordenada y discurrida en una sola hebra continua. Hilar es dar continuidad a lo puntual, es desenmarañar linealmente un enjambre, encadenar una homogeneidad imprecisa y tosca en una única secuencia que queda ahora organizada en una madeja.

Por otro lado, tejer es dar raigambre y complejidad a la estructura lineal de un hilo, creando vínculos entre una o varias hebras para componer una nueva organización o red hasta entonces inexistente.

Hilar y tejer son, por lo tanto, dos acciones no solo literales, es decir, pertenecientes al mundo concreto de la manufactura y la artesanía, sino principal-

mente dos potentes metáforas de lo comunitario. Y, además, hilar y tejer, si bien son ambos procesos imprescindibles para generar una red, se constituyen como dos acciones distintas.

En la raíz, materiales y modos de hilado y tejido, se juega, por lo tanto, la cuestión de la comunicación, la asociación y el vínculo entre seres humanos. O recurriendo a un juego de palabras: la manera en la que el ser humano hila y teje dice mucho sobre los modos en los que las relaciones entre los seres humanos se ligan y quedan entretejidas¹. Por ello, la cuestión del hilado resulta central para entender nuestro actual modo de estar en el mundo e, inclusive, los modos en los que tratamos de entender y generar nuevos modos de comprensión y relación en las actuales circunstancias de cacofonía mundial a través de la pregnancia de un nuevo tipo de urdimbre o tejido humano: la comunicación a través de las redes sociales en internet (*world wide web*, es decir, nuevamente la apelación a una *red* a la hora de plasmar el desarrollo de un nexo o vínculo entre los seres humanos).

Mas si tal cuestión del tejido y la hilatura como puntos cardinales de lo humano se hallaban ya desde tiempos inmemoriales en nuestra historia, ¿cuál es la peculiaridad que aporta la modernidad del capitalismo industrial a esta cuestión?, ¿qué ha cambiado en los procesos de generación de redes desde finales del siglo XVIII? Siguiendo los análisis de Engels y otros teóricos del capitalismo (véase Wajcman, 1991; Berg, 1987), nos encontramos principalmente ante dos cuestiones que han problematizado la inmemorial capacidad humana para generar redes: en primer lugar, una aceleración de los procesos de generación de vínculos y, asimismo, una industrialización en los modos de creación de urdimbres. La hilatura —la capacidad para generar material que dé lugar a un tejido— fue desde sus inicios la gran metáfora capitalista. Y así nos encontramos aún hoy en día: con la humanidad pendiendo de un hilo o, más bien, suspendidos del modo o modos en los que tal hilo vaya a ser desechado, enmarañado o entretejido.

Como narra Engels en *La condición de la clase obrera en Inglaterra*, texto de 1845, fue a finales del siglo XVIII cuando tuvo lugar una transformación crucial en los modos de hilado y tejido, con consecuencias para el conjunto del engranaje social en Inglaterra no solo desde la perspectiva de una sociología de clase, sino también de género. En 1764, el tejedor James Hargreaves inventaba la Spinning Jenny, una máquina con la que dos manos eran capaces de manejar simultáneamente múltiples modos de hilatura para los que antes, por el contrario, se necesitaban varios hombres y sus

respectivas extremidades. Con ello, se produjeron tres cambios sociales fundamentales respecto a los procesos de hilado y tejido.

En primer lugar, ambas acciones sufrieron un cambio de escenario que reconfiguró tanto la economía como la moral familiares. Con anterioridad a la Revolución Industrial, siguiendo siempre la exposición de Engels, tenía lugar una ideología bucólica de la economía del hilado en la que ignorantes pero felices familias de tejedores conseguían vivir al margen de las estrecheces, miserias y vicios de la clase obrera en el contexto urbano.

Antes de la introducción del maquinismo, el hilado y el tejido de las materias primas se efectuaban en la propia casa del obrero. Mujeres y niñas hilaban el hilo, que el hombre tejía o que ellas vendían, cuando el padre de familia no lo trabajaba él mismo. Estas familias de tejedores vivían mayormente en el campo, cerca de las ciudades, y lo que ellas ganaban aseguraba perfectamente su existencia. [...] En términos generales, el tejedor hasta podía tener ahorros y arrendar una parcela de tierra que cultivaba en sus horas de ocio. Él las determinaba a su antojo porque podía tejer cuando y por el tiempo que lo deseara. [...] Eran personas «respetables» y buenos padres de familia; vivían de acuerdo con la moral, porque no tenían ocasión alguna de vivir en la inmoralidad, ningún cabaret ni casa de mala fama se hallaban en su vecindad, y el mesonero en cuyo establecimiento ellos apagaban de vez en cuando su sed, era igualmente un hombre respetable, las más de las veces, un gran arrendatario que tenía en mucho la buena cerveza, el buen orden y no le gustaba trasnoch. [...] Raramente sabían leer y todavía menos escribir, iban regularmente a la iglesia, no participaban en la política, no conspiraban, no pensaban, les gustaban los ejercicios físicos, escuchaban la lectura de la Biblia con un recogimiento tradicional, y convivían muy bien, humildes y sin necesidades, con las clases sociales en posición más elevada. Pero, en cambio, estaban intelectualmente muertos; solo vivían para sus intereses privados, mezquinos, para su telar y su jardín e ignoraban todo lo del movimiento poderoso que, en el exterior, sacudía a la humanidad. Ellos se sentían cómodos en su apacible existencia vegetativa y, sin la Revolución Industrial, jamás hubieran abandonado esta existencia de un romanticismo patriarcal, pero, a pesar de todo, indigna de un ser humano (Engels, 1946: 41-46).

En segundo término, con la industrialización de los procesos de hilado comenzó un desajuste entre

las dos actividades que permitían la producción de tejidos: los tiempos entre hilar y tejer se desacoplaron. El tejedor comenzó a encontrarse con un excedente de hilo, pues se producía más material del que se podía tejer. Con ello, quedaba constancia de un exceso de material del que, sin embargo, faltaba tiempo para dejar vehiculado o tratarlo de vincular dándole un sentido comunitario. Es decir, se producía una gran cantidad de materia prima (algodón, lana o lino, los cuales eran las principales materias primas de la industria textil a finales del siglo XVIII) que quedaba rápidamente organizada en una gran cantidad de hilo, el cual, no obstante, en numerosas ocasiones no acababa por conformar ningún tejido por un desajuste en los tiempos de producción entre estas dos actividades. Es decir, había una gran cantidad de materia sin obra.

Esta máquina [...] funcionaba a mano, pero en lugar de un huso —como en el torno ordinario para hilar a mano— poseía 16 o 18, movidos por un solo obrero. De este modo fue posible proveer mucho más hilo que antes; mientras que anteriormente un tejedor, que empleaba constantemente tres hiladores, nunca tenía suficiente hilo y con frecuencia tenía que esperar, ahora había allí más hilo del que podían tejer los obreros existentes. [...] Como resultado, hubo necesidad de emplear a más tejedores y el salario de estos se elevó. Y, como desde entonces el tejedor podía ganar más consagrándose a su oficio, abandonó lentamente sus ocupaciones agrícolas y se dedicó enteramente a la industria textil. [...] Así es cómo la clase de los tejedores agrícolas desapareció poco a poco completamente, fundiéndose en la nueva clase de aquellos que eran exclusivamente tejedores, que vivían únicamente de su salario, no poseían propiedad, ni siquiera la ilusión de la propiedad que confiere el arriendo de tierras. Se convirtieron por tanto en proletarios (*working men*). A esto se añade asimismo la supresión de las relaciones entre hilador y tejedor. Hasta entonces, en la medida de lo posible, el hilo era torcido y tejido bajo un mismo techo. Como ahora la Jenny, al igual que el telar, exigía una mano vigorosa, los hombres también se dedicaron al hilado y familias enteras vivían de ello; en tanto que otras, forzadas a abandonar el torno para hilar, arcaico y obsoleto, cuando carecían de los medios para comprar una Jenny, tenían que vivir únicamente del oficio de tejedor del padre de familia. Así es cómo comenzó la división del trabajo entre tejido e hilado, que por consecuencia habría de ser llevada tan lejos en la industria. (Engels, 1946: 43-44)

En tercer lugar, la función del hilado dejó de ser una función creativa para convertirse en una tarea me-

ramente mecánica, en la cual el obrero ya no había de ensamblar la materia prima, sino tan solo debía ocuparse de anexas aquellos puntos de ruptura ocasionados en el proceso de hilado y reensamblar aquellos hilos que se rompían; es decir, anudar allí donde se había producido una fractura en el hilo, pues el proceso de composición de la hebra era ya realizado de manera autónoma por la máquina. Con ello, no solo se producía una aceleración de los tiempos de hilatura sino, además, una desvirtuación del acto de hilar, el cual, no solo había pasado de tener inicialmente lugar en el ámbito reproductivo para colocarse en el centro del espacio productivo, con las consecuencias sexo-políticas que un desplazamiento de tales características conllevó, sino además dejaba también de ser una tarea artesana. La mano humana en el proceso de hilado abandonaba su tarea creadora para quedar convertida ahora en mera mano correctora.

Asimismo, debido a que aquello que se precisaba era una agilidad manual para anudar, antes que una fortaleza física para componer el hilo, se feminizó e infantilizó el trabajo del hilado, siendo ahora principalmente mujeres y niños quienes llevaban a cabo este trabajo en las fábricas.

Examinemos más detenidamente el hecho de que las máquinas suplantaban cada vez más al obrero adulto masculino. El trabajo en las máquinas consiste principalmente tanto en el hilado como en el tejido —en volver a atar los hilos que se rompen, ya que la máquina hace todo lo demás—; ese trabajo no exige ningún esfuerzo físico, sino dedos ágiles. Por tanto, no solamente los hombres no son indispensables en el mismo, sino que además el mayor desarrollo de los músculos y de los huesos de sus manos los hace menos aptos para ese trabajo que las mujeres y los niños; por ende, ellos son de forma muy natural casi totalmente suplantados en esa labor. Más los gestos de los brazos, los esfuerzos musculares son, por la utilización de máquinas, realizados por la energía hidráulica o la fuerza del vapor, y menos necesidad se tiene de hombres; y como las mujeres y los niños resultan por otra parte más baratos y son más hábiles que los hombres en ese género de trabajo, son ellos a quienes se emplea. En las hilanderías no se encuentran en las *Throstles* sino mujeres y niñas, un hilador en las *mules*, un hombre adulto (que incluso desaparece si hay *self-actors*) y varios *piecers* encargados de atar de nuevo los hilos que se rompen; casi siempre se trata de niños o mujeres, a veces jóvenes de 18 a 20 años, y de vez en cuando un hiladero de edad que ha perdido supuesto. (Engels, 1946: 211)

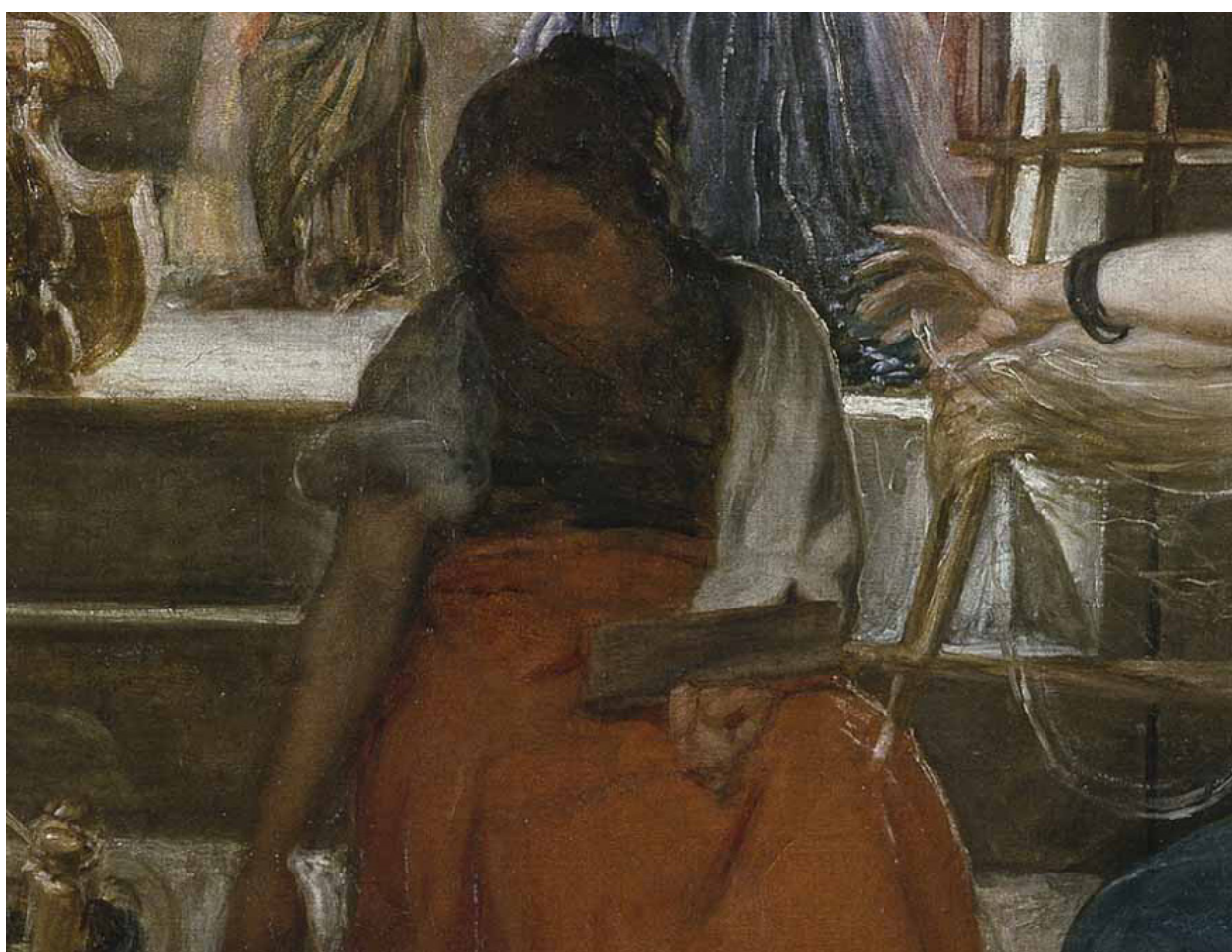
Imaginemos ahora, por un instante, que los términos materia prima, hilo y tejido cobrasen un nuevo significado relativo a la sociedad de la información, y pudiésemos así transformar el proceso de manufactura del tejido del que nos habla Engels en una metáfora de los procesos de redes de intercambio de comunicación. Por materia prima podríamos considerar el alfabeto y las palabras. Hilar correspondería al acto de frasear o generar cadenas de palabras en una oración con voluntad informativa. Tejer sería dar curso organizativo al hilado, haciendo del proceso de generación de información no un acto meramente enumerativo o un sumario inerte, sino un acto discursivo capaz de crear pensamiento nuevo. Entonces, a través de las reflexiones de Engels, ¿qué conclusiones acerca de la generación de redes de información podrían extraerse teniendo en cuenta los cambios que tuvieron lugar en los procesos de hilado y tejido con el capitalismo industrial?

En primer lugar, podría hablarse de un proceso de desestructuración y desaparición de las redes familiares de intercambio en los procesos de comu-

nicación. Esta tiene ahora lugar principalmente en el ámbito productivo y en un contexto en el que, lejos de la artesanía del verbo y la economía familiar, los humanos nos tornamos obreros de la palabra. En el proceso de comunicación tiene ahora prioridad que esta se dé en el anonimato de la fábrica (internet), en un contexto despersonalizado (virtualidad ajena a los procesos encarnados del mundo *offline*) y con extraños (contactos de segundo o tercer orden a través de las redes sociales que no tienen que ver con una vinculación directa de quien expone, ni tampoco con la persona a quien se expone o con lo expuesto).

Asimismo, aparece con centralidad el exceso de producción de hilo (información) como consecuencia principal de la aceleración y tecnificación de los procesos de hilatura (redes de comunicación) en el contexto industrial. Es decir, se produce más hilo del que se puede tejer, se genera más información que discurso, produciéndose tanto una exaltación de las disonancias en los sistemas de redes, como también una revalorización y necesidad de aquellos trabajos que tienen que ver con la reorganización

Detalle del óleo *Las hilanderas* de Velázquez (c. 1657), Museo Nacional del Prado.



de la información bajo parámetros comprensibles o ciertas condiciones sistémicas. Se produce, pues, una prioridad de la figura del tejedor y una desvinculación del trabajo cooperativo con el hilador, primando y revalorizándose el trabajo de gestores culturales, estadistas, *community managers*, *web managers*...

Finalmente, en la medida en que el proceso de hilado se convierte en una mera tarea mecánica (generación de datos) y la función del obrero es solo sentar los convenientes nudos de sutura en caso de una ruptura en el ovillo informativo (puntos, comas, interjecciones, etc.; es decir, la tarea del corrector de textos como nueva expresión del trabajo feminizado e infantilizado en la fábrica), quedan desprestigiadas también tanto la materia prima (alfabeto, palabras, vocabulario) como el hilo (oraciones) que dan lugar a los tejidos (discurso).

La forma prima sobre el contenido, convirtiéndose las redes de comunicación en un ejemplo más de lo que Marc Augé denominó en 1992 «no lugares». Estos son espacios donde no queda otra función o actividad para el ser humano que permanecer a la espera o estar de paso. En los no lugares no hay finalidad, simplemente transcurre el tiempo, son «lugares de casualidad» en los que «no queda más que ver venir», «lugares superpoblados donde se cruzan, ignorándose, miles de itinerarios individuales» (Augé, 1992: 10-11). El material, lo dicho, se vuelve indiferente ante la prioridad de un imperio de la forma vaciada de contenido; da igual lo que se diga, lo importante simplemente es que se diga algo, que se generen nueva información y datos. Con ello, se hace de internet una nueva macrosala de espera ficticia o pasaje en el que tan solo tiene lugar la circulación, la movilidad y la sobreabundancia de contenidos sin identidad propia, pues estos podrían ser otros cualesquiera. Resulta irrelevante la relación entre el cómo y el qué, pues prima el movimiento sobre aquello que es movido, aconteciendo forma y materia de manera absolutamente desvinculada.

2. Hilo a hilo. Un diálogo entre Lygia Clark y Bruno Latour

«HILO A HILO

1. loc. adv. Denota que un líquido corre con lentitud y sin intermisión».

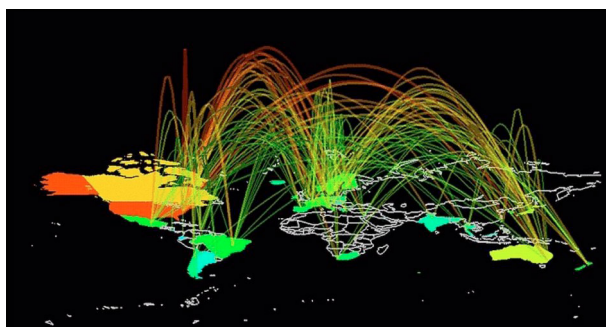
Diccionario de la lengua española

Hay una *performance* que expresa con acierto gráfico la cuestión de la comunicación y la necesidad de generar vínculos que quedan asociados a los procesos de hilatura, aunque también esa puesta en escena muestra las trampas y engaños de



CLARK, Lygia. (1973) *Baba antropofágica*.

Disponible en: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/89/2d/53/892d5337cdeab1d6c717e4d70e204f25.jpg>



An Atlas of Cyberspace.

Disponible en: https://personalpages.manchester.ac.uk/staff/m.dodge/cybergeography/atlas/eick_arctan.gif

tales vistosos procesos de cableado. Se trata de *Baba antropofágica*, de Lygia Clark, obra ejecutada inicialmente en 1973 en su etapa laboral como profesora en la Universidad de la Sorbona (véase Martínez Díaz, 2000: 326)².

En ella, los participantes, sentados en círculo alrededor de un cuerpo semidesnudo y protagonista, se introducen un carrete de hilo en la boca, cuya hebra impregnada de saliva van desenrollando y dejando caer aleatoriamente sobre el cuerpo central de la escena. Este queda completamente techado por una maraña de hilos de colores que recuerda a la estructura de caparazón de los gusanos de seda en su proceso de metamorfosis entre la oruga y la mariposa. El enredo de hilos es paralelamente protección y mortaja de lo humano, creando lo que Suelly Rolnik denomina sobre el trabajo de Lygia Clark un «cuerpo-bicho», «híbrido» o «cuerpo fronterizo», en el cual, vida y muerte quedan entrelazadas y tiene lugar un enfrentamiento con el carácter limítrofe del fenómeno trágico. Pausatinamente, el cuerpo protagonista queda cubierto por una máscara funeraria de hilos que se confunden con el propio vello de su cuerpo, creándose una masa amorfa de fibras orgánicas e inorgánicas



CLARK, Lygia. (1973) *Baba antropofágica*.

Disponible en: <http://www.artbrain.org/wp-content/uploads/Clark-Lygia-Baba-antropofagica-73-2.jpg>

sobre un hombre del que cada vez cuesta más reconocer sus rasgos humanos. Finalmente, como quien arranca del cuerpo una máscara mortuoria, los participantes elevan simultáneamente el cableado de hebras y, así, desprenden la trama de hilos del protagonista, devolviéndole la hechura de lo propiamente humano y dando, con ello, por terminada la *performance*.

Respecto a esta puesta en escena, cabe poner sobre la mesa algunos interrogantes. ¿Qué tipo de vínculo comunitario genera la *performance* de Lygia Clark, si es que acaso llega a desarrollar alguno entre los participantes?, ¿puede considerarse que en tal maraña de hilos tiene lugar un tejido capaz de estructurar lo comunitario?, ¿es el imperio de la experiencia y las sensaciones compartidas en grupo el lugar apropiado para construir una red comunitaria o, en modo alguno, llegar a cimentarla?, ¿es el sentido de comunidad un concepto tan lábil y populista como para poder fundamentarse en una neoexpresión romántica de los afectos, las experiencias sensoriales o las pasiones fuera de toda propuesta dialogante o razonable de lo que ha de significar el deber ser de una asociación de seres humanos?

Baba antropofágica es, en nuestra opinión, un claro ejemplo de la confusión entre los procesos de hilatura (información) y tejido (discurso) en nuestro mundo contemporáneo; procesos que, por el contrario, ya se diferenciaban, aunque trabajaban cooperativamente, con anterioridad al capitalismo industrial, como se ha expresado en anteriores párrafos. *Baba antropofágica* es, además, un doble iconográfico —tal y como se señala en la dialéctica entre las imágenes que inician el epígrafe— de los procesos de intercambio en internet, donde la estética del cruce aleatorio de cableados de información prima sobre cualquier otra organización de la comunicación en que los procesos de diálogo se articulen con mayor estructura y sentido.

La metáfora comparativa entre *Baba antropofágica* e internet podría desarrollarse del siguiente modo: surge un núcleo o epicentro informativo (el cuerpo protagonista en el caso de la *performance* de Lygia Clark y, en internet, un *hashtag* o tópico candente). A partir de ahí, se genera una maraña de hilos: esputo verbal, babeo por tramos de información o expresión concisa de opiniones en 140 caracteres. La disposición en la que estos quedan lanzados, cruzados y enredados acaba por conformar, por pura inercia o densidad, una cierta estructura sólida o

pátina amalgamada. Ello ocurre no necesariamente porque exista una coherencia ordenadora de los mismos, sino por la propia saturación y superposición aleatoria de multitud de hebras en un entorno acotado. El caos del intercambio de información acaba por generar un barniz de hilos que, en su desorden, guardan incluso cierto sentido estético y conservan una estructura interna que los sostiene como grupo, como ocurre en la *performance*: cuando el cableado es elevado, este se mantiene en un primer momento intacto y cohesionado.

Pero, en tal caso, ante esta maraña estética y colorida de hilos, ¿podría hablarse con propiedad de una red o, en cierto modo, de la conformación y consolidación de un tejido social? Mi respuesta es negativa: que un grupo de personas despliegue ininterrumpida y abiertamente cableados de información sobre un determinado foco temático no genera en modo alguno ninguna estructura de red sobre la que construir un ensamblaje social medianamente sólido a medio o, incluso, largo plazo. Por el contrario, la hilatura enmarañada solo muestra que una amalgama persistente de saturación, exceso y desorden en un espacio de extensión predeterminada y delimitada de antemano es capaz de generar una cierta estructura, la cual es, eso sí, efímera, ligera en exceso y tambaleante. *Baba antropofágica* de Lygia Clark o las redes de intercambio de información en internet no configuran en modo alguno un deleuzeano rizoma, pues si bien no tiene lugar una jerarquía o puntos centrales en la distribución de los elementos informativos, no puede tampoco decirse que tal embrollo inútil y sobresaturado configure una trama subterránea y horizontal capaz de dar sustento —y no solo entretenimiento— a un ente vivo. Un enredo o maraña de información e intercambios no configura necesariamente una estructura rizomática de asociación.

A colación de la *performance*-metáfora *Baba antropofágica*, pueden aún plantearse algunas cuestiones más: ¿qué hacemos tras la superposición y retirada de la máscara mortuoria del cableado informativo que se experimenta cada día en la versión tuitera y cibernética de *Baba antropofágica*?, ¿eliminamos ese amasijo de informaciones porque lo reconocemos como experiencia o proceso efímero o, por el contrario, lo enmarcamos para hacer de tal distribución extravagante de esputos verbales una observable, memorable pero también inútil obra de arte?, ¿nos dedicamos a desenredar el embrollo y a devolver las hebras a su carrete?, ¿qué hacemos con los residuos de la experiencia antropofágica tras la conveniente metamorfosis y la posterior retirada de la máscara mortuoria del intercambio de información?, ¿cómo gestionamos la inutilidad y carácter fugaz

de la maraña cibernética una vez finalizada la candencia del núcleo informativo o cuerpo protagonista?

No tengo respuesta para estas preguntas, las cuales podrían quizá comenzar a resolverse reescribiendo escénicamente los posibles finales e, inclusive, los nudos argumentales de la *performance* de Lygia Clark y sacando de sus metáforas encarnadas nuevas conclusiones relevantes para la articulación de lo social.

Mientras tanto, en el ámbito teórico, sí puede ejercerse un avance distinto al hacer dialogar la propuesta de Clark con la teoría del actor-red de Bruno Latour, pues, por un lado, Lygia Clark propone a través del proceso de la hilatura una forma de comprensión y elaboración de lo comunitario y, por otro lado, Latour está interesado en generar una sociología que se redefina no ya como una «ciencia de lo social» que entienda la sociedad como «un tipo de material o dominio», sino como una disciplina que se dedica al «rastreo de asociaciones» y que comprende lo social como «un tipo de relación entre cosas que no son sociales en sí mismas» (Latour, 2008: 19).

Sostengo que la *performance* de Lygia Clark ejecuta la plasticidad o realización escénica de la propuesta sociológica de Latour; en ambas, lo social queda marcado por lo efímero, transitorio y cambiante, constituyéndose lo social como lo móvil y la sociología, como la aproximación y estudio de tales cambiantes relaciones. Se estudia, por lo tanto, en ambos contextos respectivos —el escénico y el teórico— «un movimiento muy peculiar de reasociación y reensamblado» (Latour, 2008: 21).

[...] Este es precisamente el punto que esta rama alternativa de la teoría social quiere establecer, que todos esos elementos heterogéneos [cualquier tipo de agregado, desde enlaces químicos hasta legales, desde fuerzas atómicas hasta colegiados, desde ensamblados fisiológicos hasta políticos] podrían ser reensamblados en algún estado de cosas. [...] Se comercializa una nueva vacuna, se ofrece un nuevo puesto de trabajo, se crea un nuevo movimiento político, se descubre un nuevo sistema planetario, se vota una nueva ley, ocurre una nueva catástrofe. En cada instante tenemos que reordenar nuestras concepciones de lo que estaba asociado porque la definición previa se ha vuelto en alguna medida irrelevante. [...] Ya no estamos seguros de qué significa «nosotros»; parece que estamos ligados por «vínculos» que no parecen vínculos sociales comunes. (Latour, 2008: 19)

Si observamos el trasfondo de ambas propuestas, Clark y Latour comparten un aparato epistémico similar que sitúa en paralelo la propuesta de *Baba antropofágica* y algunas cuestiones propias de la teoría del actor-red de Latour. En primer lugar, ambas propuestas carecen de una sustancia social o un núcleo duro de lo social; en ellas, lo social ha quedado reducido a la fluctuación de relaciones cambiantes; lo que prima no es la cuestión de la identidad, sino el análisis de los modos de relación. En segundo término, en ambas propuestas se reconoce «un rol preciso a los no humanos» (Latour, 2008: 26) o, en otros términos, que «los objetos también tienen una capacidad de agencia» (Latour, 2008: 95). En el caso de Clark, nos situamos ante el papel medular del hilo en *Baba antropofágica* y, ya en otras *performances* de la artista, ante el rol de lo que ella denominó «objetos relacionales». Por su parte, Latour pone en el centro de la cuestión el papel de las máquinas, los objetos, los animales y, principalmente, la tecnología, tratando de crear «una ciencia social que tom[e] con seriedad los seres que hacen actuar a la gente» (Latour, 2008: 331).

Sin embargo, si bien la propuesta de Latour dota de contenido teórico a la proposición escénica de Clark, la teoría del actor-red nos deja con los mismos interrogantes con los que ya nos abandonaba la llamativa pero vacua estética de *Baba antropofágica*. Sí, puede que la cuestión de la identidad haya quedado desplazada en el tratamiento de lo social y que ahora prime la aproximación relacional en el análisis de lo comunitario. No obstante, de nada nos sirve simplemente «abordar lo social como asociaciones» (Latour, 2008: 327), pues lo radical o fundamental a la hora de abordar los malestares de una sociedad en permanente fluctuación como la nuestra es ser capaz de vehicular, articular, comprender, enunciar y problematizar la calidad o gramaje de lo social en la medida en que se calibra la calidad o gramaje de las (cambiantes) asociaciones existentes.

Pasados ya —con Baudelaire en el contexto decimonónico y el posterior análisis de Benjamin en la década de 1930— casi dos siglos de discurso sobre la modernidad como tiempo de aceleración, de lo transitorio, de lo ligero o de la permanente fluctuación de asociaciones en lo social, la propuesta de Bruno Latour, lamentablemente, no es en modo alguno novedosa e insiste en los síntomas de lo moderno que ya se vienen expresando desde mediados del siglo XIX: que «lo social no es un lugar, una cosa, un dominio, un tipo de materia, sino un movimiento provisorio de nuevas asociaciones» (Latour, 2008: 335). En este instante, por ende, ya no se trata de reiterar el tema de la fluc-

tuación permanente a la que el engranaje social queda sometido, sino de generar herramientas capaces de determinar en qué consiste un vínculo social habitable, de evaluar la calidad de determinadas asociaciones y de generar estrategias para dotar de permanencia a aquellos modos de relación humana que sí generan espacios más respirables, sostenibles y nutricios. Más que preguntarse qué es una red, habría que preguntarse qué es una red eficaz o, más concretamente, qué es una red políticamente eficaz; es decir, aquella capaz de articular un «entre» sólido o vínculo capaz de generar comunidad y no solo de provocar una breve descarga revolucionaria o una moda transitoria.

Además, la teoría del actor-red de Latour carece no solo de claridad expositiva, sino principalmente de la novedad y originalidad que presuntamente pretende ofrecer. En primer lugar, su teoría, gestada en comunidad con otros intelectuales en la década de los ochenta, como Latour mismo narra en el texto, tiene como claro referente —a pesar de que este no sea mentado— el debate de la escuela de Fráncfort sobre el estatuto disciplinario del arte que pergeñó con sencillez el teórico George Steiner.

Bruno Latour sitúa la teoría del actor-red en la confluencia o punto intermedio entre una estética filosófica o lo que él denomina «internalismo» o «experiencia de la belleza inefable» y una sociología del arte o «externalismo», en el cual prima la explicación sociológica de la obra de arte suponiéndose «una única “realidad verdadera” que está “detrás” de la apreciación de la obra de arte» (Latour, 2008: 331-332). Es decir, Latour plantea que la obra ni es totalmente reducible a la experiencia estética lo de inenarrable ni tampoco es el resultado de los fenómenos sociológicos en boga en el momento de su ejecución.

Esta polaridad fue ya señalada por George Steiner haciendo alusión a la estética de corte marxista. O bien la obra queda subsumida como instrumento de propaganda política —leninismo estético—, o bien como síntoma de la sociedad de su tiempo —sociología hegeliana—. La Escuela de Fráncfort se movió en el marco que otorgaron estos dos modos de estética marxista, aunque nunca se identificó del todo con ninguno de ellos. Es decir, la Escuela de Fráncfort no redujo el campo estético a los respectivos modos leninista y hegeliano de la retórica marxista acerca del papel de la obra de arte. Para los frankfurtianos, la obra no era plenamente el producto de su creador, pero tampoco se conformaba en su totalidad como el efecto de su tiempo. Además, consideraban que la felicidad que prometía la obra ni había de ser considerada

como un fetiche político (propaganda) ni como un fetiche económico (objeto de consumo). La obra de arte no era en exclusiva mercancía o ideología; por el contrario, como señala George Steiner (citado en Jay, 1974: 290), consideraban el arte «como una suerte de lenguaje codificado para procesos que se producen dentro de la sociedad, que debe ser descifrado por medio de un análisis crítico».

No obstante, si bien la Escuela de Fráncfort midió las distancias que evitaran la plena identificación de su teoría estética con aquella de la retórica marxista, esta no consiguió escapar del todo de la aspereza enunciativa del discurso político, al igual que tampoco consigue Bruno Latour desprenderse del tedioso rigor de la teoría sociológica, a pesar de que pretenda paralelamente sentar unos nuevos fundamentos para la misma.

Existe aún una segunda crítica a la propuesta de Bruno Latour que, además, habría de ejercerse también sobre el análisis de Engels: en ambos resulta llamativa la ausencia de modelos feminizados en la articulación de redes, como si las acciones de hilar y tejer —tanto en su carácter literal como metafórico— hubiesen sido históricamente tareas más propias del arquetipo masculino que de un ámbito reproductivo o protagonizado por mujeres.

Por una parte, Engels se centra en el carácter patriarcal de los modelos de hilado y tejido anteriores a la Revolución Industrial: la figura central del tejedor —el generador del discurso— es el respetable padre de familia, figura que articula no solo el posterior ámbito productivo de la industria, sino también la esfera reproductiva. En torno a esta figura se agrupa la familia nuclear —mujer e hijos— en el papel secundario de apoyo o artesanía del hilado.

Asimismo, en el texto de Engels se habla en términos peyorativos de la feminización e infantilización del trabajo de hilado y tejido en las fábricas con la Primera Revolución Industrial; la presencia de mujeres e infantes en la industria del hilado no respondía a habilidades específicas que estos hubiesen de desarrollar para poder trabajar en la fábrica, sino a virtudes o defectos naturales que hacían de su hechura física un aparato más apto para tal tipo de trabajo (manos pequeñas y dedos ágiles). En términos engelianos, las mujeres obreras y niños trabajadores no eran más competentes o aptos para los avances técnicos, sino simplemente más útiles y su presencia en la fábrica es leída desde un baremo negativo: no sólo desocupaban a los varones, sino que, además, devaluaban el trabajo técnico, como si más allá de las condiciones de explotación de la fábrica, y como desarrolla ampliamente Judy Wajcman, las

capacidades de mujeres y niños no se hubiesen de corresponder con habilidades técnicas, sino con fortunas o adversidades físicas dotadas por el destino y, además, estas no fuesen una fuente de gratificación sino, por el contrario, hubieran de ser constantemente minusvaloradas por venir dadas, sin ningún esfuerzo laboral, de antemano.

It is often said that women are low paid because they are unskilled; certainly women's work tends to fall into the unskilled or semi-skilled categories of official classifications. But the crucial question i show definitions of skill are established. To take a simple example, women who assemble digital watches and pocket calculators require considerable manual dexterity ('nimble fingers'), the capacity for sustained attention to detail and excellent hand-eye co-ordination. [...] The work of women is often deemed inferior simply because it is women who do it. [...]

But men's resistance has also operated against women's interests. Defending skill, preventing 'dilution', has almost always meant blocking women's Access to an occupation. [...] Otherwise one would expect the sexual division of labour to be a much more contested area both for management and unions than it is. Skilled status has thus been traditionally identified with masculinity and as work that women don't do, while women's skills have been defined as non-technical and undervalued. (Wajcman, 1991: 37-38)

Por su parte, Bruno Latour, si bien anuncia el poder y relevancia de los objetos en la capacidad relacional de lo social, ignora entre tales objetos —donde, sin embargo, la tecnología y la ciencia sí cobran un lugar crucial— el papel de los mitos como agentes sociales de cambio a través de las enseñanzas que confieren sus fábulas. Y, curiosamente, fuera del ámbito cibernético o industrial, las ficciones referentes tanto al hilado como al tejido han sido principalmente protagonizadas por agentes femeninos o, al menos, eso ocurre en la tradición clásica. ¿Qué puede aprenderse de la recuperación de las antiguas metáforas femeninas del hilado y el tejido para el actual concepto masculinizado de vínculo, red o asociación?

3. Tres nudos

Tanto Engels como Latour se apropian de un capital simbólico que, si bien contiene claros elementos sexo-políticos, ellos ignoran, pues la cuestión de la red era un monopolio feminizado antes de su capitalización e industrialización. Por este motivo, paso a continuación a recuperar de manera breve

tres metáforas del mundo clásico respecto a los actos de hilar y tejer que, a pesar de haber sido escritas por varones —hecho que no puede ser ignorado en esta historia de silencios que comporta la reescritura feminista de los hechos—, cuentan con protagonistas femeninas: las fábulas de Penélope, Ariadna y Aracne. Con ello pretendo, si no resarcir, lo cual sería una tarea hercúlea, sí al menos rescatar una memoria simbólica referente a la noción de red construida por mujeres. A través de ello pretendo reequilibrar la asimetría sexo-política que se ha producido con las lecturas respectivas de Engels y Latour del capitalismo industrial y la posterior red tecnológica, y rescatar algunas enseñanzas para la constitución de redes de los antiguos mitos, las cuales tienen que ver principalmente con la vinculación de la red al ámbito reproductivo y la importancia del olvido y el silencio para poder crear vínculos habitables.

3.1. *Nudo marinero. El mito de Penélope*

«NUDO MARINERO

1. m. nudo muy seguro y fácil de deshacer a voluntad».

Diccionario de la lengua española

Para algunos, Penélope es simplemente la protagonista de un sufrido amor romántico. Sin embargo, para otros, su historia es también una fábula que trata del triunfo de la voluntad, la firmeza y la esperanza sobre las trampas del destino y las adversidades que disponen los entresijos humanos. Ulises, protagonista de *Odisea*, es el esposo de Penélope que ha de partir y abandonar Ítaca para luchar en la guerra de Troya. Tardará 20 años en regresar a la isla, años en los que no solo él en la contienda, sino también Penélope en el hogar, quedará enfrentada a los vaivenes de la fortuna.

La fidelidad es la virtud principal que se pone en juego en el personaje de Penélope; lealtad que va más allá de su relación con Ulises, pues trata de su sentido de pertenencia a la patria y sus instituciones. Numerosos pretendientes tratan de usurpar, a través de una supuesta búsqueda e insistencia en la correspondencia del amor de Penélope, el trono de Ítaca. La táctica de supervivencia de Penélope no será ninguna acción propiamente política, sino tejer, acto que queda vinculado con la necesidad de hacer y dejar discurrir el tiempo sin producir ningún objeto definitivo. Penélope, paradójicamente, se dedica a perder el tiempo para ganarlo.

Pronto Penélope fue objeto de solicitudes cada vez más apremiantes: todos los jóvenes de las cercanías pedían su mano, y como ella

rehusaba, se instalaron en el palacio de Ulises; se dieron una vida espléndida y trataron de vencer la resistencia de la mujer arruinándola ante sus ojos. Penélope les dirigió violentas censuras, pero de nada sirvieron. Entonces acudió a una estratagema: les dijo que elegiría uno entre ellos cuando hubiera terminado de tejer la mortaja de Laertes. Y el trabajo que efectuaba durante el día lo deshacía durante la noche. Finalmente —al cabo de tres años—, fue traicionada por una de sus criadas, y los aplazamientos que hasta entonces había conseguido no se continuaron. (Grimal, 1981: 419)

Esta acción reversible de tejer y destejer es una enseñanza para las actuales circunstancias de intercambio de información. Para sobrevivir, Penélope no solo necesita tejer, sino precisamente eliminar lo tejido, no acabar nunca de clausurar la mortaja de Laertes. Es decir, esta estratagema de Penélope nos habla de la necesidad del olvido y del derecho a la imperfección, que etimológicamente viene a significar lo no acabado o lo mutable, lo cual es lo propiamente vivo.

Además, la acción reversible de Penélope ejecuta una crítica a la voluntad perenne del archivo; formado en el que todo queda hecho, grabado, terminado y expuesto. Esta voluntad contemporánea de conservación constituye un modo nocivo de hipervisibilidad y saturación de información pues, como muestra Penélope, la finalidad de tejer no es el tejido en sí mismo, sino la propia acción de tejer, que es aquella que dota de tiempo y capacidad de supervivencia a la protagonista. No se trata tanto del producto final de lo tejido, como del esmero, cuidado y tiempo con el que se ejecuta la propia acción del bordado; metáfora que recupera la importancia de una filosofía del cómo sobre una filosofía del qué en nuestras actuales circunstancias. El bordado de Penélope no constituye ningún fetiche (un objeto acabado que se desea), sino que conforma una ética, pues es tan solo una materialización de la acción que permite y facilita la vida.

Asimismo, como ya aludía en párrafos anteriores, la metáfora de tejer alude a la creación de discurso. En el caso de Penélope, encontramos una enseñanza añadida al respecto: ha de existir un derecho al olvido; no todo discurso ha de permanecer; no todo lo dicho y hecho en el pasado ha de resultar visible y, en la constitución de redes de información, debería existir no solo la hemeroteca, sino también un derecho a la desmemoria, a borrar y rehacer ciertos aspectos del discurso del pasado, a empezar la historia de nuevo; si bien esta es una afirmación que no quedaría exenta de

polémica al ser planteada en términos de análisis del ámbito de la memoria histórica.

3.2. *Nudo de tejedor. El mito de Ariadna*

«NUDO DE TEJEDOR

1. m. nudo que se hace uniendo los dos cabos y formando con ellos dos lazos encontrados, de modo que no se puede desatar».

Diccionario de la lengua española

Con Ariadna nos encontramos otra historia de supervivencia similar a la de Penélope, la cual tiene lugar, no ya a través de la acción de tejer, sino a través de su materia: el hilo. Ariadna es hija de Minos, rey de Creta, y es quien salva con su habilidad a Teseo del laberinto del Minotauro. Le hace entrega de un ovillo que él va desplegando y que permite al protagonista, no solo acceder al centro del laberinto, sino también realizar el camino de regreso hacia la salida y, con ello, salvar su vida.

Nuevamente nos encontramos con un mito en el que el material que conforma el tejido —la hebra— se plasma como objeto de una acción reversible. Esta reversibilidad, que también quedaba plasmada en el mito de Penélope —en la acción de tejer y destejer lo que se conserva intacto es el hilo—, nos habla de una esfera más centrada en lo reproductivo que en lo productivo, pues la finalidad del hilo no es el resultado que podría desarrollar el objeto, sino la acción en sí misma. Con el hilo no se construye ningún objeto, sino que aquello que queda rehecho con su uso, en el acto de hacer y deshacer, es la acción misma de vivir.

Si Penélope cosía y descosía su telar, el hilo de Ariadna es primeramente desenrollado por Teseo para introducirse en el laberinto, para posteriormente volver a quedar devanado y poder escapar del mismo. Hay, pues, un claro carácter reproductivo en la puesta en escena de estas dos protagonistas: lo que facilita la vida es la repetición y, en la generación de redes, lo que ha de primar es el estatuto reproductivo sobre el productivo. No se trata tanto de generar un objeto distinto al inicial mediante su manipulación, como de conservar la vida a través de la conservación de su ritmo cíclico; se rompe el proceso de progresión o continuidad creadora para que tenga lugar un proceso reversible de llenado y vaciado, de las acciones de tejer y destejer, un equilibrio entre creación y destrucción, develación y ocultamiento.

Es decir, la cuestión central en el trabajo en red no es tanto generar nuevos objetos diferenciales —tejidos acabados, obras de arte, discursos

hechos y clausurados, elementos inamovibles— como conservar y dar uso inteligente a los materiales ya existentes y, principalmente, la vida que tales materiales permiten y facilitan. Los actos de hilar y tejer no son fines en sí mismos, la red no es un fin en sí, sino que, en comparación con ello, son medios para facilitar y permitir la vida y, en este sentido, han de gozar de un prisma reproductivo a la hora de comprender su peculiaridad y funcionalidad. El hilo de Ariadna no abandona residuos; es desplegado y, posteriormente, replegado nuevamente sobre sí; se compone, por tanto, de un tiempo circular, no lineal, no progresivo. En este sentido, la red no conforma un fin en sí mismo, sino un medio de supervivencia cuyo modo de uso y disfrute habría de plantearse en paralelo a otras acciones que recaen en el denominado campo reproductivo, las cuales revalúan y otorgan una recobrada importancia a la repetición frente a la creación; limpiar, cocinar, dormir, etc., son acciones siempre esclavas que nunca terminan o se dan por sentadas, sino que han de repetirse diariamente para garantizar la vida. La generación de redes habitables requiere, por lo tanto, siguiendo el mito de Ariadna, una filosofía del cuidado, un equilibrio en el juego entre desvelamiento y ocultación, el cual se compone de un sentido de repetición insoslayable que, lejos del carácter devaluado que le confiere el ámbito productivo en donde prima la progresión, la novedad y la diferencia, es, por el contrario, precisamente aquello que permite y sustenta la vida.

3.3. *Nudo en la garganta. El mito de Aracne*

«NUDO EN LA GARGANTA

1. m. Impedimento que se suele sentir en ella y estorba el tragar, hablar y algunas veces respirar.
2. m. Aflicción o congoja que impide explicarse o hablar».

Diccionario de la lengua española

Como los casos de Penélope y Ariadna, un último mito nos habla nuevamente de la necesidad de lo oculto, del silencio, de la capacidad de callar y replegarse e, incluso, de la virtud de la modestia para poder generar un trabajo en red. Esta vez, la enseñanza se realiza en un modo negativo: al contrario que Penélope y Ariadna, quienes desahacen sus acciones y retornan los pasos de su trabajo al inicio del mismo, el mito de Aracne nos muestra qué es aquello que ocurre cuando el tejido no vuelve a quedar deshecho, cuando el hilo no vuelve a ser devanado, cuando lo que prima es el objeto final de la obra y cuando lo humano peca de desmesura desafiando a los dioses, tal y como muestra el enfrentamiento entre Aracne y Atenea.

Aracne es una doncella de Lidia cuyo padre, Idmón, de Colofón, era tintorero. La joven se había granjeado una gran reputación en el arte de tejer y bordar. Las tapicerías que dibujaba eran tan bellas que las ninfas de la campiña circundante acudían a admirarlas. Su habilidad le valió la fama de ser discípula de Atenea, la diosa de las hilanderas y bordadoras. Pero Aracne no quería deber su talento a nadie más que a sí misma, y desafió a la diosa, la cual aceptó el reto y se le apareció en figura de una anciana. Atenea se limitó primero a advertirla y aconsejarle más modestia, sin lo cual debía temer el enojo de la diosa. Pero Aracne le respondió con insultos. Entonces, la divinidad se descubrió y la competición dio comienzo. Palas representó en el tapiz a los doce dioses del Olimpo en toda su majestad y, para advertir a su rival, añadió en las cuatro esquinas una representación de cuatro episodios que mostraban la derrota de los mortales que osaban desafiar a los dioses. Aracne trazó en su tela los amores de los olímpicos que no redundan en su honor: Zeus y Europa, Zeus y Dánae, etc. Su labor es perfecta, pero Palas, airada, la rompe y da un golpe con la lanzadera a su rival. Sintiendo ultrajada, Aracne, presa de desesperación, se ahorca. Atenea no deja que muera, y la transforma en araña, que seguirá hilando y tejiendo en el extremo de su hilo. (Grimal, 1981: 44)

Hay varias moralejas respecto a la noción de vínculo presentes en esta fábula. Por un lado, Javier Portús (2007: 291), en su análisis del mito a través de la iconografía de *Las hilanderas* de Velázquez, concluye que en el Siglo de Oro la disputa entre Palas y Aracne venía a expresar «el debate sobre la creación artística y literaria» y era «manifestación de soberbia por parte de la mortal y envidia por parte de la diosa». Principalmente, Portús (2007: 292), en la línea del relato de Balzac *La obra maestra desconocida*, halla en este mito una disputa sobre la creación artística, la cual es aquella actividad que, frente a la materia proveniente y cedida gratuitamente por la naturaleza, es capaz de «vivificar lo dado y dotarlo de sentido gracias a la intervención del artista». La desmesura de Aracne se sustenta fundamentalmente en que muestra una habilidad que desafía el imperio de los dioses, tratando de reescribir la naturaleza y ganar en destreza a la diosa de la sabiduría y la guerra, Atenea. En este sentido, esta fábula es leída como la destrucción a la que conduce la confrontación entre dos pecados capitales: la soberbia del arte frente a la envidia de la naturaleza.

No obstante, considero que hay aún una segunda lectura de este mito que lo entronca con el derecho

a la sombra y al olvido que ya aparecía en las historias de Penélope y Ariadna. Si bien la rivalidad y el orgullo son emociones propias de esta fábula, si atendemos, no ya a las reacciones de las enfrentadas protagonistas, sino a los temas que se tratan en sus respectivos tapices, podemos extraer un sabor distinto de este triste mito. No solo hay una disputa o competición por la habilidad de tejer, sino que también hay un debate sobre los temas representables en el arte y su ética asociada. Mientras Atenea muestra una visión heroica de los dioses, por el contrario, Aracne se recrea en la representación de los pecados veniales de los mismos, mostrándolos como ángeles caídos y creando con ello una representación de los dioses alejada del decoro, la admiración y lo heroico. Viciosos, rendidos a sus deseos más carnales, incapaces de domeñar sus pasiones e infieles hasta la saciedad. Así retrata Aracne a los dioses, haciendo visibles todas y cada una de las inmundicias e instintos que recorren el sacrosanto Olimpo. Aracne es una *paparazzi* de la mitología y humaniza a los dioses al mostrar sus faltas. Estos dejan de ser seres omnipotentes e irreprochables; con ello se resquebraja el poder de la institución religiosa: los dioses no predicán con el ejemplo y, por ello, carecen de legitimidad y soberanía, ya que se comportan de manera antropomórfica desmejorando el ya de por sí vil perfil de lo humano. Más allá de este insulto a los dioses, la desmesura de Aracne reside en el exceso de representación que ella lleva a cabo en su tapiz; no todos los motivos son dignos de ser tejidos; no toda acción humana ha de ser quedar expuesta a la vista; no toda acción, sensación, pensamiento o emoción han de quedar compartidos y expuestos en el espacio público, sino que deben resguardarse.

Aprender a hilar fino. Un sexólogo para otro tipo de networking

«HILAR FINO

1. actuar con cuidado y gran sutileza».

1. Hilar (generar información) y tejer (generar discurso) son dos acciones que participan en la creación de un trabajo de red, si bien son acciones distintas que pueden y deben diferenciarse. El mero compendio o maraña de hilos no genera tejido; por el contrario, genera materia dispuesta para ser desarrollada, devanada o tejida pero no es específicamente una red.

2. Han de respetarse los tiempos de manufactura y las proporciones entre hilo y tejido. En el momento en el que nos encontramos más hilo (información o fraseo) del que se puede procesar en un discurso (tejido), no nos hallamos ante redes o tejidos socia-



SMITH, W. Eugene. *Spanish Village 1951*, *Life Magazine*.
Disponible en: http://finca-al-manzil.blogspot.com.es/2010/09/w-eugene-smith-spanish-village-1951_02.html

les, sino ante hilos sociales que generan intercambios efímeros sin dar lugar a vínculos. Allí donde hay un exceso de materia sin forma no puede hablarse de asociación, vínculo o comunidad.

3. La forma específica de una red ha de atender a la función específica de tal red. Red-ovillo, red-tapiz, red-vestido o red-trampa son tipos de redes distintas que atienden a actividades y finalidades distintas. Es, por lo tanto, de utilidad en el trabajo comunitario dibujar el tipo de red que se trate de perfeccionar para desarrollar la viabilidad del vínculo. Acertar con la metafora adecuada de la red para el fin que se persigue es una estrategia plástica que facilita y clarifica el trabajo en grupo.

4. Evaluar la cantidad de espacios en blanco, intersticios o silencios que constituyen la red es necesario para planificar la consistencia de la red que pretende trazarse. ¿Se requieren nudos gordianos y estrechos para el trabajo en grupo que hay que realizar o, por el contrario, necesitamos enlaces flexibles y bastante aireados? ¿Qué cantidad de hilos han de ponerse en juego? ¿Qué tipo de red es el óptimo para el trabajo que se quiere realizar? Existen distintos grados de complejidad en el trazado de una red, por lo que es necesario diseñar,



CLARK, Lygia. (1973) *Baba antropofágica*.
Disponible en: http://x-traonline.org/build/wp-content/uploads/2014/09/171_Clark_6_LC272_Print1-700x595.jpg

según los conocimientos del trabajo en red que se tengan, partiendo de estructuras muy simples hasta estructuras más complejas, el tipo de vínculo que se es capaz de trazar y sostener.

5. La hiperdensidad de la estructura de una red, contradictoriamente, puede acabar por generar su absoluta opacidad por falta de transpiración. Para hacer una red respirable han de existir los intersticios; no todo ha de quedar dicho, expuesto, permanentemente enlazado y mostrado. Una red habitable reconoce el valor de lo oculto, de lo guardado, de aquello que permanece en la sombra o el silencio sin llegar a ser tejido o puesto en discurso. La estructura de la red no ha de ser hipervisible. Generar vínculo no quiere decir que todo deba quedar expuesto, dicho y expresado. La apertura absoluta, como señala Baudrillard en *Las estrategias fatales o Cultura y simulacro*, puede provocar el efecto contrario: la cerrazón o clausura de lo vital⁹. Para trabajar en grupo no hace falta que todo quede dicho o expuesto. Generar vínculos habitables consiste también en la necesidad de mantener cierto pudor o decoro en la información y resguardar de lo público ciertos aspectos.

6. Generar una red es una tarea prioritariamente reproductiva, en la que el correcto equilibrio entre hacer y deshacer, tejer y destejer, dicción y silencio, tiene lugar. La estructura de una red queda vinculada a una ética del cuidado.

Notas

1. Al respecto resulta interesante la obra de Isis Saz, que hace del acto de tejer una plataforma artístico-política para reflexionar sobre la constitución de nexos, entendiendo «el proceso de tejer como práctica de resistencia». Véase www.isissaz.com.

2. Sobre la cuestión de la antropofagia en la obra de Lygia Clark, Martínez Díaz la contextualiza en la circunstancia artística brasileña del siguiente modo:

La antropofagia, como estrategia cultural, se había anunciado en Brasil en el año 1928 con el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade, en el que declaraba: «Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente». El principio central de la antropofagia era que los artistas brasileños debían devorar las influencias de fuera, digerirlas con cuidado y convertirlas en algo nuevo. La ley del antropófago, al que le interesa la absorción del otro, tanto del enemigo como del admirado o el deseado. Es devorar y desmontar, deconstruir para digerir. El carácter antropofágico de los artistas está en la desorganización y en la barbarie de la civilización. (Martínez Díaz, 2000: 326-327)

3. «De todos modos, la ideología misma de «producción cultural» es antitética de toda cultura, igual que la de visibilidad y la de espacio polivalente: la cultura es el ámbito del secreto, de la seducción, de la iniciación, de un intercambio simbólico restringido y altamente ritualizado. Nada se puede hacer contra ello. Tanto peor para las masas y tanto peor para Beaubourg.

¿Qué había pues que meter en Beaubourg? Nada. El vacío que habría significado la desaparición de toda cultura del sentido y del sentimiento estético. Pero esto es aún demasiado romántico y desgarrador, semejante vacío habría valido aún como obra maestra de la contracultura. ¿Un remolino quizá de luces estriando un espacio en el que la multitud aportaría el elemento móvil de base?» (Baudrillard, 1981: 82-83)

Bibliografía

AUGÉ, Marc (1992) *Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, 5.ª ed. Barcelona: Gedisa.

BAUDRILLARD, Jean (1981) *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós.

BERG, Maxine (1987) *La era de las manufacturas, 1700-1820: una nueva historia de la revolución industrial británica*. Barcelona: Crítica.

ENGELS, Federico [1845] (1946) *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. Buenos Aires: Editorial Futuro.

ESPOSITO, Roberto (2003) *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

FUNDACIÓN ANTONIO TÀPIES (ed.) (1997) *Lygia Clark* (exposición celebrada en Barcelona del 21 de octubre al 21 de diciembre de 1997). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies.

GRIMAL, Pierre (1981) *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

JAY, Martin (1974) *La imaginación dialéctica. Historia de la escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*. Madrid: Taurus.

JIMÉNEZ BURILLO, Pablo (dir.) (2012) *Lewis Hine* (exposición celebrada en Madrid, Fundación Mapfre, del 6 de febrero al 24 de abril de 2012). Madrid: Fundación Mapfre.

LATOUR, Bruno (2008) *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

MARTÍNEZ DÍAZ, Noemí (2000) «Lygia Clark», revista *Arte, Individuo y Sociedad*, n.º 12, pp. 321-328.

ROLNIK, Suely. (s. f.) «El híbrido de Lygia Clark». Disponible en: http://www.medicinayarte.com/img/rolnik_el_hibrido_de%20lygia_clark.pdf. [Consulta: 18/07/2017]

PORTÚS PÉREZ, Javier (2007) «Historias cruzadas (meninas, hilanderas y una fábula musical)», en *Fábulas de Velázquez. Mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro*. Madrid: Museo del Prado, pp. 279-297.

WAJCMAN, Judy (1991) *Feminism confronts technology*. Great Britain: The Pennsylvania University Press.

Victoria Mateos de Manuel es licenciada en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid. Es Master of Arts por la Universidad Libre de Berlín y ha sido becaria FPU en el Instituto de Filosofía del CSIC, donde ha realizado una tesis doctoral sobre filosofía y danza que defendió en 2017. Colabora con la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos y con la Plataforma Cultural La Grieta.